

## From Händel to Corghi: timbral dramaturgy in *Rinaldo & C.*

Marco Uvietta

[marco.uvietta@unitn.it](mailto:marco.uvietta@unitn.it)

This essay starts from a fundamental question: can orchestration take on specific dramaturgical functions in musical theatre? The answer is affirmative, provided that it falls within a rational project like the other musical components. In order to define the function of orchestration in Azio Corghi's *Rinaldo & C.* (1997), a rewriting of Handel's *Rinaldo*, the analysis first addresses the relationship between the “script” created by the composer himself and the dramaturgy of astonishment, inherited from the late Baroque model. The instrumental characterization of the characters derives directly from it. A fundamental function is performed by the vocal octet, often used in an instrumental way. In *Rinaldo & C.* the orchestration and development of *textures* act as an analytical filter of the original model.

Keywords: Corghi; Händel; *Rinaldo*; Orchestration

# Da Händel a Corghi: la drammaturgia timbrica in *Rinaldo & C.*\*

Marco Uvietta  
marco.uvietta@unitn.it

Il concetto di “drammaturgia musicale”, lungi dall’essere innocentemente descrittivo, sottintende una tesi nient’affatto ovvia. La tesi è questa: in un’opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l’opera d’arte (*opus*), e la costituisce in quanto dramma.

(CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell’opera italiana*)

## Premessa

Che la musica in sé possa assumere funzioni drammatiche è circostanza oggi comunemente accettata, sebbene l’assunto non sia necessariamente valido in egual misura per tutte le epoche, né per tutte le estetiche. In specifico, qualora venga a mancare il fondamento di un linguaggio condiviso, come spesso accade nel Novecento e negli anni 2000, questo assunto potrebbe essere facilmente confutato. Ciononostante, si può convenire sul fatto che anche laddove le funzioni drammatiche della musica, messe volutamente in discussione, cerchino sostegno in altri linguaggi, una drammaturgia *musicale* ha un suo indiscutibile fondamento di realtà, come dimostrano gli orientamenti estetici che hanno strutturato su base razionale queste funzioni (si pensi ad esempio alla teoria degli affetti, i cui *topoi* di rappresentazione sonora mantengono intatta la propria efficacia anche in assenza di parola e di *plot*).

Ma se ciò è vero per la musica in generale, può esserlo anche per una sua componente specifica, come la strumentazione? E in che misura? Paradossalmente, le declinazioni totalcromatiche dell'esperienza post-tonale dimostrano che proprio l'aspetto 'testurale', di cui le tecniche di orchestrazione costituiscono in misura viepiù crescente una delle componenti primarie, è in grado di realizzare una drammaturgia sonora assai più efficacemente dell'organizzazione delle altezze, che in passato poteva avvalersi di dialettiche come diatonico / cromatico, maggiore / minore, tensione / distensione ecc. Ne deriva che una componente un tempo 'ancillare' – e funzionale ad altri parametri – si è rivelata capace, soprattutto negli ultimi sessant'anni, di un'autonomia espressiva che proprio nel teatro musicale ha trovato campi di applicazione prima impensabili. L'esemplificazione sarebbe talmente ampia da disperdere la propria efficacia nella dimostrazione dell'ovvio, laddove invece l'*exemplum e contrario* risulterebbe assai più efficace: un'orchestrazione inadeguata può pregiudicare l'efficacia drammatica?

È noto che quando Franco Alfano si accinse a completare *Turandot* di Puccini, rimasta incompiuta, disponeva solo degli schizzi e abbozzi lasciati dal compositore e della riduzione per canto e pianoforte della musica completata<sup>1</sup>. Non poteva quindi immaginare l'allontanamento radicale di certe pagine di *Turandot* dal «'normale' registro pucciniano»<sup>2</sup>, né l'avvicinamento a certi modelli di barbarismo orchestrale, di accentuazione *fauve* dei rapporti dissonanti, di polimetriche *textures* moderniste caratterizzate da ostinati e screziate non più di *couleur locale*, bensì di primitivismo 'pseudo-etnico'. Come ha osservato Michele Girardi, nel finale di Alfano «le numerosissime differenze stilistiche nella strumentazione [sono] responsabili più di ogni altro fattore della frattura netta che s'avverte tra il finale e il resto dell'opera»<sup>3</sup>. Pertanto Alfano realizzò anche gli abbozzi più ampi e dettagliati lasciati dal compositore

---

\* Questo contributo rielabora e ricontestualizza alcune parti di un mio precedente saggio: M. Uvietta, *Rinaldo & C[orghi's elaboration]. 'Geometrie' di una reinvenzione drammaturgico-musicale*, in L. Aragona e C. Toscani (a cura di) *La Polifonica Ambrosiana (1947-1980). Musica antica nell'Italia del secondo dopoguerra*, LIM, Lucca 2017, pp. 219-277.

<sup>1</sup> Vedi W. Ashbrook, H. Powers, *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton 1991, pp. 152-153; tr. it. *Turandot di Giacomo Puccini. La fine della grande tradizione*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia / Ricordi, Roma / Milano 2006, pp. 231-232.

<sup>2</sup> *The Puccinian Norm*, *ivi*, pp. 111-114; tr. it. pp. 170-175.

<sup>3</sup> M. Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia 1995, p. 480.

orchestrandoli secondo quanto conosceva fino a quel momento dello stile pucciniano, fraintendendo in larga misura, per esempio, il senso drammatico dell'invettiva di Calaf contro la «Principessa di gelo, principessa di morte...», la prima sezione abbozzata dopo la morte di Liù: Alfano retrocesse involontariamente l'europeismo di *Turandot* a un 'puccinismo' di maniera, del quale l'orchestrazione e la concezione testurale sono ampiamente responsabili. Tre quarti di secolo più tardi Berio rigetterà esplicitamente l'idea del calco stilistico, enfatizzando proprio quel modernismo europeista e proiettandolo in prospettiva futura. Due interpretazioni antitetiche in cui l'orchestrazione influisce sensibilmente sulla drammaturgia dell'intera opera: la prima nasce da un malinteso, di cui Alfano è solo in parte responsabile, la seconda ci fornisce un'interpretazione, essendo implicitamente una 'analisi' dell'opera, dove la continuità stilistica è sacrificata alla funzionalità drammatica<sup>4</sup>.

Se dunque l'orchestrazione può influire sul senso del dramma, se ne deduce che può assumere autonomamente funzioni drammatiche, purché sia oggetto di organizzazione razionale, emancipandosi da un'idea ingenua di applicazione – sofisticata quanto si vuole – del mero gusto timbrico. In altri termini, la drammaturgia timbrica deve entrare nella pianificazione del progetto compositivo al pari di qualsiasi altra componente. Ciò risulta più evidente laddove le altre componenti siano 'date', vale a dire nella trascrizione di una composizione preesistente; se si tratta di teatro musicale, la strumentazione – e tutto ciò che pertiene all'invenzione timbrica e testurale, ossia, l'"arrangiamento" – non può esimersi da responsabilità drammaturgiche.

### **La "sceneggiatura" e la drammaturgia dello stupore**

*Rinaldo & C.* di Azio Corghi (1997) è un saggio paradigmatico di trascrizione come reinterpretazione drammatica del *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel. Per comprendere come l'"arrangiamento" rientri sin dal principio in un progetto lucidamente pianificato si deve risalire alla "sceneggiatura" messa in atto da Corghi a partire dal libretto dell'opera di Händel.

La difficoltà nel definire il genere cui appartiene il lavoro creativo di Corghi è evidente sin dal complesso – apparentemente innocuo – di "titolo, sottotitolo, fonti e

---

<sup>4</sup> Su questo argomento vedi M. Uvietta, *È l'ora della prova': Berio's finale for Puccini's Turandot*, in "Cambridge Opera Journal", 16/2, 2004, pp. 187-238.

livelli di responsabilità” del prodotto finale, così come viene espresso sul frontespizio della partitura: Corghi è autore di un’opera intitolata *Rinaldo & C. Barroccopera* (dove i neologismi dichiarano l’originalità rispetto alla fonte), tratta da *Rinaldo* di Georg Friedrich Händel (a sua volta tratta – aggiungiamo noi – dalla *Gerusalemme liberata* di Tasso)<sup>5</sup>. Ma se un’operazione del genere sembra legittimare l’uso dell’espressione “musica al quadrato”, la componente letteraria sembra essere invece il prodotto di una “radice cubica”: Corghi è autore di una “sceneggiatura” ricavata dal libretto di Giacomo Rossi, a sua volta realizzato a partire dallo scenario di Aaron Hill (che poi tradusse in inglese i versi di Rossi)<sup>6</sup>. Come vedremo più avanti, nel bilinguismo di *Rinaldo & C.* sopravvivono tanto Rossi quanto Aaron Hill (italiano per i personaggi, inglese per l’ottetto vocale).

*In primis* Corghi estrae la successione delle scene dal libretto originale, concentrandosi esclusivamente sugli aspetti in grado di suscitare meraviglia e stupore:

#### ATTO I

- Gerusalemme assediata, circondata dalle tende delle armate cristiane;
- movimenti di truppe e araldi preceduti da trombe;
- carro trionfale di Argante, tirato da cavalli: solenne corteggio;
- Armida, “in aria”, canta sul carro tirato da fiammeggianti dragoni;
- luogo di delizie “con fonti, viali e uccelliere”;
- nube nera, “ripiena di mostri orribili”, che rapisce Almirena sprigionando “furie spaventevoli”;

#### ATTO II

- mare calmo in cui si riflette l’arcobaleno, con Sirene che vi si tuffano e “Spirito in Forma di bella Donna” al timone di una barca navigante;
- canto delle Sirene che invitano Rinaldo ad imbarcarsi con loro;
- giardino delizioso nel Palazzo incantato di Armida;
- Spiriti che conducono Rinaldo alla presenza di Armida;
- “trasformazioni” (“Armida si cangia in Almirena”) e conseguenti “equivoci” (fra Rinaldo e Almirena / Armida e fra la medesima e Argante);

<sup>5</sup> Per la trattazione della genesi di *Rinaldo & C.* si rimanda a M. Uvietta, *Rinaldo & C* [Corghi’s elaboration, cit. (vedi nota\*)].

<sup>6</sup> Tutte queste informazioni sono tratte dal frontespizio della partitura edita da Casa Ricordi (Milano 1996). Vedi anche il libretto per la prima rappresentazione del *Rinaldo* di Händel al Queen’s Theatre di Haymarket, 24 febbraio 1711 («Rinaldo, / Opera. / Da rappresentarsi nel / Reggio [sic] Teatro / a Londra. / Printed by Tho. Howlatt [...] / M DCC XI»).

### ATTO III

- “Horrida Montagna con Dirupi e Cascate d’Acqua” sulla cui sommità si erge il Castello Incantato di Armida, custodito da un “gran Numero di Mostri di varie Forme”, ai piedi della montagna sta la Spelonca abitata dal Mago;
- combattimento fra mostri e soldati entrambi inghiottiti dalle viscere della terra che si apre a voragine “con Fiamme, Fumo e grandi strepiti”;
- “Verghe fatali” che scacciano i Mostri e, nel toccare la porta del castello di Armida, causano l’apparizione del mare agitato in sostituzione della montagna;
- Spiriti che escono dalla terra per difendere Armida dalla spada di Rinaldo;
- sparizione del giardino incantato di Armida (sempre a causa del “tocco delle Verghe fatali”) e sua sostituzione con la campagna che circonda Gerusalemme;
- Armida che sfugge al colpo di spada di Rinaldo, scomparendo;
- sfilata dell’Armata saracena davanti ad Argante e Armida;
- sfilata dell’Armata cristiana davanti a Goffredo e Rinaldo;
- grande battaglia e aggiramento vincente della “Squadra di Rinaldo”;
- vinti, vincitori e lieto (troppo lieto!) fine<sup>7</sup>.

Sin da questa precoce sintesi, volutamente sbilanciata sull’elemento meraviglioso, emerge l’interesse di Corghi per la “drammaturgia dello stupore” e, presumibilmente, per tutti quei mezzi – scenografici e musicali – che oggi permettono di rinnovarne gli effetti presso un pubblico ormai avvezzo ai più scaltriti artifici visivi e sonori. Gli interventi macrostrutturali messi in atto dal compositore per ottenere il testo da mettere in musica appartengono a quattro tipologie:

- soppressione di interi recitativi e interi pezzi chiusi;
- tagli ai recitativi;
- accorpamento di recitativi tagliati;
- spostamenti di recitativi e di pezzi chiusi.

Può essere utile riscontrare, in una prospettiva meramente quantitativa, che i 35 pezzi chiusi del *Rinaldo* di Händel sono stati ridotti da Corghi a 27, ma soprattutto che il

---

<sup>7</sup> A. Corghi, *Appunti per una rilettura, in chiave di attualità, dell’opera* (dattiloscritto informatico), 16 giugno 1995. Si tratta di uno dei quattro dattiloscritti informatici che documentano la genesi dell’opera, ciascuno recante data in calce al testo; gli altri tre sono *Rinaldo / Versione Prima - In Londra 1711 / Struttura originale dell’opera*, 1° febbraio 1996; *Progetto di orchestrazione*, 2 ottobre 1996; *Scheda illustrativa*, 25 febbraio 1997. I contenuti della *Scheda illustrativa* sono confluiti nelle pagine preliminari della partitura edita da Ricordi. Ringrazio Azio Corghi per avermi gentilmente messo a disposizione questa documentazione.

numero dei recitativi da 40 è sceso a 17, per effetto della duplice azione di soppressione e accorpamento. I 17 recitativi sono stati condensati in agili dialoghi nei quali si concentra l'azione, che quindi procede con una rapidità da copione cinematografico. La conseguenza più evidente di queste strategie di potatura è la significativa riduzione della durata complessiva dell'opera, dalle oltre tre ore della versione integrale del *Rinaldo* alle due del *Rinaldo & C.* Inoltre, queste strategie erano funzionali anche all'intento di rendere estremamente agile la trama sfrondandola di tutte le digressioni abituali, come si evince dalla sintesi con cui il compositore stesso espone l'«Argomento»:

L'armata cristiana cinge d'assedio la città di Gerusalemme. Le truppe sono guidate dal capitano Goffredo, affiancato dal fratello Eustazio e dal valoroso Rinaldo promesso sposo di Almirena. Per combattere gli assediati, Argante, re dei saraceni, si avvale dell'aiuto della maga Armida, sua amante. Quest'ultima, attraverso arti magiche, dapprima rapisce Almirena, poi attrae e rinchiude Rinaldo nel suo Castello incantato. Dopo molte peripezie l'eroe viene liberato dai compagni e torna al campo per guidare la vittoriosa battaglia contro i saraceni<sup>8</sup>.

Lo schema A a p. 87 visualizza nella parte sinistra l'indice dei pezzi selezionati da Corghi, oltre che il loro raggruppamento in scene, che non corrisponde più all'usuale criterio delle entrate e uscite dei personaggi, bensì alle mutazioni sceniche: l'inizio di ogni nuova scena corrisponde a una didascalia scenografica, circostanza che ne determina un numero drasticamente minore rispetto al libretto di Giacomo Rossi (sei anziché 32); sebbene si tratti di un accorgimento eminentemente pratico, non si può sottovalutare l'importanza accordata all'elemento visivo e alla sua facoltà di coordinare l'elemento sonoro (verbale e musicale) in più ampie unità semantiche: l'articolazione in mutazioni sceniche costituisce una prima organizzazione formale di ciò che abbiamo definito “drammaturgia dello stupore”. All'interno di questi quadri Corghi dispone pur sempre recitativi e pezzi chiusi, ma variandone l'organico vocale in modo tale che, anziché percepire continue alternanze di recitativi e arie, si costituiscono unità musicali più ampie formate da pezzi chiusi molto differenziati per carattere, organico, numero e tipo di voci. Se nell'opera di Händel solo tre pezzi sono duetti (NN. 11, 23, 30), mentre tutti gli altri sono arie solistiche, nell'opera di Corghi, oltre alla soppressione di

---

<sup>8</sup> A Corghi, *Nota introduttiva* in *Rinaldo & C.*, partitura, Ricordi, Milano 1996, p. 8.

numerose arie solistiche, si assiste alla trasformazione di alcune di esse in pezzi d'assieme (N. 1 Duetto, NN. 9 e 25 Terzetti, N. 21 Quartetto) oppure alla loro amplificazione polifonica mediante l'aggiunta del Coro, cioè dell'ottetto vocale (NN. 4, 5, 6, 8, 15, 18). La conseguenza è una grande varietà di tipi di pezzi chiusi all'interno della stessa scena: nelle Scene V e VI, ad esempio, sono tutti diversi. Considerato che spesso i recitativi sono ridotti a poco più che intermezzi dialogici atti a motivare il procedere dell'azione e l'espressione degli "affetti", si vengono a creare nuove unità musicali, pur costituite di alternanze recitativo / pezzo chiuso, che tendono a corrispondere alla Scena e che possiedono una loro dinamica interna dotata di una certa continuità drammaturgico-musicale<sup>9</sup>.

È interessante notare come spesso questa continuità sia enfatizzata da aspetti inerenti l'uso dei mezzi fonici più caratterizzanti: lo Schema A a p. 87 visualizza l'impiego delle percussioni e dell'ottetto vocale in ciascun pezzo; già a un primo sguardo si può notare come alcune scene siano contraddistinte nel loro complesso da quelle che si possono considerare senza dubbio le componenti più caratterizzanti dell'organico. Si noti ad esempio nella Scena II la compresenza quasi continua di percussioni e ottetto vocale, oltre che le evidenti simmetrie, dove i due semicori di voci femminili (S-C) e maschili (T-B) si alternano secondo una logica di complementarità all'ottetto completo (stessa alternanza è riscontrabile nell'intera opera); e ancora, nella Scena VI l'uso continuativo delle percussioni, collegate a un clima militaresco generale, con l'apoteosi finale insieme all'ottetto. E non può sfuggire neppure come l'intero Atto terzo sia caratterizzato da un impiego quasi costante delle percussioni, con momentanei usi coloristici nel N. 19 Aria Armida (macchina del fulmine e del tuono) e nel N. 21 Quartetto Almirena, Rinaldo, Goffredo, Eustazio (soli timpani in glissando).

---

<sup>9</sup> Questa intenzione è dichiarata esplicitamente dal compositore nella *Nota introduttiva* alla partitura: «Sotto il profilo drammaturgico si è cercato di organizzare un discorso meno dipendente dall'inesorabile successione delle Arie solistiche. Attraverso l'introduzione di personaggi multipli e pezzi d'insieme, si è tentato di orientare l'azione anche al di fuori dei recitativi» (vedi A. Corghi, *Nota introduttiva*, cit., p. 7). Il paradigma del personaggio multiplo si trova nel N. 9, che trasforma un'aria solistica in un Terzetto, amplificando polifonicamente il tono bellicoso della terna dei guerrieri cristiani (Rinaldo, Goffredo, Eustazio). Analogamente, anche il N. 21 potenzia l'"affetto" dell'aria solistica händeliana estendendolo a una sorta di quartetto madrigalistico.



## L'ottetto fra scrittura vocale e orchestrazione

Il ruolo dell'ottetto vocale per la realizzazione della drammaturgia timbrica di quest'opera è decisivo. Per comprendere la funzione di quest'ultimo bisogna aprire una piccola parentesi sui tipi vocali del *Rinaldo & C.*, in particolare mettendo in rilievo gli elementi di libera invenzione introdotti da Corghi. Lo Schema B mette a confronto gli organici del *Rinaldo* di Händel nelle due versioni londinesi, le uniche di cui si sia conservata la musica, con la ricomposizione di Corghi. Il corsivo indica tipologie vocali che presentano qualche affinità con quelle scelte da Händel nella prima o nella seconda versione; il grassetto indica invece quelle del tutto diverse.

Schema B. Confronto dei tipi vocali delle due versioni di *Rinaldo* (Londra 1711 e 1731) con quello di *Rinaldo & C.*

PERSONAGGI	HÄNDEL (Londra 1711)	HÄNDEL (Londra 1731)	CORGHİ
Rinaldo	Soprano (mezzosoprano?) castrato	Contralto	<i>Sopranista</i> (sol <sup>#2</sup> -sol <sup>4</sup> )
Almirena	Soprano	idem	Soprano (mi <sup>3</sup> -la <sup>4</sup> )
Armida	Soprano	Contralto	Soprano (do <sup>3</sup> -sib <sup>4</sup> )
Goffredo	Alto	Tenore	<i>Tenore</i> (re <sup>2</sup> -la <sup>3</sup> )
Eustazio	Alto	/	<b>Basso</b> (la <sup>1</sup> -mi <sup>3</sup> )
Argante	Basso	Alto	<i>Baritono</i> (la <sup>1</sup> -sol <sup>3</sup> )
Mago cristiano	Alto	Basso	<i>Voce bianca Contralto</i> (si <sup>2</sup> -do <sup>4</sup> )
<b>Spirito in forma di bella Donna</b>	[Voce femminile] (solo Rec. II,3)	idem	<b>Soprano</b> (re <sup>#3</sup> -sol <sup>4</sup> )
Sirene	[2 voci femminili]	/	<b>Ottetto vocale (2S, 2C)</b>
<b>Ottetto vocale</b>	/	/	<b>2S, 2C, 2T, 2B</b>

Scelta la versione del 1711, si può immaginare che le soluzioni adottate in quella del 1731 abbiano esercitato assai poca suggestione sull'inventiva di Corghi; ma poiché nell'edizione da lui utilizzata<sup>10</sup> sono pubblicate entrambe le versioni, è opportuno considerare anche la seconda. Se l'organico della seconda versione corrisponde perlopiù ad esigenze di adattamento dell'opera a un cast diverso<sup>11</sup>, le soluzioni adottate da Corghi corrispondono invece all'esigenza di adeguare la "tavolozza" timbrico-registrata al principio di varietà e differenziazione dei mezzi. La gamma dei registri e dei timbri vocali è quasi completa (manca casomai una voce lirica di Contralto); arricchisce

<sup>10</sup> G. F. Händel, *Rinaldo*, in "Georg Friedrich Händels Werke", LVIII, hrsg. v. F. Chrysander, Deutsche Händelsgesellschaft, Leipzig 1894.

<sup>11</sup> Vedi D. R. B. Kimbell, *Vorwort*, in G. F. Händel, *Rinaldo*, hrsg. v. D. R. B. Kimbell, Bärenreiter, Kassel 1993, p. VIII.

l'assortimento dei registri la timbrica inconfondibile del Sopranista (Rinaldo) e della Voce bianca (Mago cristiano), in alcun modo assimilabili rispettivamente al Soprano e al Contralto.

L'ottetto vocale, al quale Corghi affida gran parte del suo impegno creativo, declina l'idea di vocalità collettiva in modo non assimilabile al sound "Coro": ne conserva in parte le funzioni drammatiche, ma non le qualità vocali. Infatti, a prescindere dalla scrittura madrigalistica (intesa in senso estensivo), il sound dell'ottetto vocale deriva in larga misura dall'azione dell'amplificazione sulla ricchissima fonetica della lingua inglese, di cui occasionalmente si enfatizzano aspetti onomatopeici: benché inespresso in partitura, è evidente che il modello ideale è il sound Swingle Singers, impronta indelebile impressa alla prima rappresentazione dell'opera (un'eventuale ripresa richiederebbe quantomeno un ensemble a loro ispirato).

Per quanto riguarda la scrittura vocale, gli interventi creativi rispetto al modello originale possono essere distinti in tre tipi principali di procedure:

- 1) variazione scritta della ripetizione della sezione A nelle arie (tutte "col da capo");
- 2) realizzazione polifonica di parti monodiche;
- 3) composizione delle parti madrigalistiche per l'ottetto vocale.

Il primo tipo sottrae "rossinianamente" all'arbitrio del cantante variazioni e colorature, nella convinzione dell'impossibilità attuale di ripristinare una prassi esecutiva ormai perduta. Il secondo tipo riduce la monotonia della collana di arie solistiche del modello originale, individuando ed enfatizzando le possibilità polifoniche implicite nella melodia tardobarocca<sup>12</sup>. Il terzo tipo costituisce, insieme all'invenzione per le percussioni, il maggior sforzo creativo dell'intera composizione, dando luogo a parti inventate *ex novo* sul canovaccio händeliano.

La scrittura madrigalistica dell'ottetto è espressione della ben nota attitudine di Corghi alla gestione contrappuntistica delle risorse sonore, i cui effetti sono ravvisabili, come vedremo, anche nelle tecniche di orchestrazione. Il «bilinguismo» (italiano per i solisti, inglese per l'ottetto), lungi dal costituire un espediente modernista di

---

<sup>12</sup> Questa procedura riguarda in tutto quattro pezzi: N. 1 Duetto Goffredo ed Eustazio (= N. 1 di Händel), N. 9 Terzetto Rinaldo, Goffredo ed Eustazio (= N. 15), N. 21 Quartetto Almirena, Rinaldo, Goffredo ed Eustazio (= N. 28) e N. 25 Terzetto Rinaldo, Goffredo ed Eustazio (= N. 33).

stratificazione semantica, ha implicazioni chiare ed esplicite. Grazie alla prescritta amplificazione, della fonetica inglese viene enfatizzata soprattutto la ricchissima componente consonantica. Per questa via si apre inoltre un orizzonte illimitato di possibilità onomatopeiche, che all'occorrenza favoriscono da una parte un rapporto osmotico con le percussioni (si pensi ad esempio al N. 4 Aria di Almirena e coro "onomatopeico" "Augelletti che cantate"), dall'altra l'interscambiabilità con le macchine di effettistica teatrale (per esempio nel N. 6 Aria di Armida e coro "soffiato" "Furie terribili"). L'ottetto si rivela pertanto strumento efficacissimo di parafrasi, di commento e di analisi degli affetti dei personaggi, delle situazioni drammatiche, del senso del testo, ma soprattutto delle potenzialità implicite nelle *textures* dell'originale händeliano. Lo Schema C rende l'idea della varietà di trattamento dell'ottetto, catalogando le *textures* e le caratterizzazioni prevalenti in ciascun pezzo in cui è utilizzato.


Schema C. *Textures* e caratteri attribuiti all'ottetto vocale

ORGANICO VOCALE	TEXTURE	CARATTERE
N. 4 Almirena, Coro "onomatopeico"	"divisionistica" <sup>13</sup> , figurativa	onomatopeico
N. 5 Almirena, Rinaldo, Coro femminile "madrigalistico"	contrappuntistico-imitativa	madrigalistico
N. 6 Armida, Coro "soffiato"	fonetico-polifonica	cinetico-effettistico
N. 8 Rinaldo, Coro maschile "sussurrato"	aleatoria / polifonica	timbrico / madrigalistico
N. 9 Rinaldo, Goffredo, Eustazio, Coro "organistico"	modello "corale"	mimetico
N. 10 Spirito, coro femminile "marino"	omoritmica, pseudo-polifonica	coreutico, arcaizzante
N. 15 Armida, Coro "lamentoso"	antifonale	drammatico, interlocutorio
N. 18 Mago, Coro maschile "virtuoso"	omoritmica	ritmico-percussivo
N. 26 Coro "fragoroso"	a blocchi	materico
N. 27 Tutti i solisti, Coro "gaudente"	omoritmica, doppio coro	trionfalistico

L'attenzione con cui Corghi attribuisce una caratterizzazione specifica a ciascuna comparsa dell'ottetto rispecchia, come per tutte le altre componenti di *Rinaldo & C.*, un progetto di gestione razionale delle potenzialità espressive, articolato in tipi nettamente distinti e riconoscibili, corrispondenti, concettualmente, al principio della teoria degli affetti e della retorica figurale. Di fatto, anche i moduli di scrittura più avanguardistici –

<sup>13</sup> Vedi la definizione di "divisionismo" a p. 79.

quelli basati sull'uso onomatopeico, effettistico, percussivo dell'ottetto – possono essere ricondotti a una matrice implicitamente madrigalistica proprio nell'attitudine a sviluppare, amplificare e rappresentare le componenti cinetiche, mimetiche, coloristiche secondo le esigenze attuali.

Uno dei casi più interessanti, anche dal punto di vista drammaturgico, di scrittura madrigalistica si trova nel N. 8 Aria e Coro “Cara sposa”, in forma ABA'. Nella sezione A Corghi prescrive per i segmenti di testo verbale in inglese «coro parlato, sussurrando, ogni voce sovrapponendosi alla precedente che, ripetendo una o più volte il verso, scompare al segno  », realizzazione aleatoria e materico-sonorale del principio polifonico-imitativo. Per la sezione A' predispone, oltre alle variazioni per Rinaldo, una nuova parte per le voci maschili dell'ottetto, che ora canta in stile madrigalistico instaurando sottili rapporti eterofonici con le parti degli archi (varianti ritmiche, trasporti d'ottava con relative inversioni intervallari, percorsi melodici trasversali che uniscono segmenti di diverse parti degli archi). È evidente l'intenzione di diversificare espressivamente A' da A in modo tale che il commento del Coro si trasformi dalla constatazione di un crudo dato di fatto (la dolorosa assenza di Almirena, rapita da Armida) quasi cinicamente sottolineato dagli spettrali sussurri, a un gesto di accorata *pietas* nei confronti di Rinaldo: la dinamica espressiva è tutta orientata ad A', con sapiente senso di rinuncia nella sezione A.

### **La caratterizzazione timbrica dei personaggi**

Nella prefazione alla partitura Corghi tratteggia nei suoi lineamenti fondamentali un progetto estremamente razionale di analisi e amplificazione del modello händeliano, pianificando una drammaturgia timbrica legata a personaggi, situazioni, funzioni:

Timbri caratterizzanti i Personaggi

<i>Flauto/Ottavino:</i>	Almirena
<i>Oboe/Corno inglese:</i>	Armida
<i>Clarinetto/Clarinetto piccolo:</i>	Rinaldo
<i>Fagotto/Controfagotto:</i>	Argante

*Corni:* i condottieri Goffredo/Eustazio

*Trombe:* i guerrieri in genere e tutto ciò che ha relazioni con l'elemento “bellicoso”

*Arpa:* Spirito in forma di bella Donna e momenti di seduzione in genere

*Clavicembalo e Organo (oppure organo elettronico): Händel*

*Archi e percussioni* hanno funzione di amalgama timbrica (salvo rare eccezioni) nel costituire l'afflato "barocco" dell'opera. I primi assecondano l'elemento timbrico fondamentale della tradizione musicale europea, le seconde lanciano un ponte (anche nel senso dello stupore e dell'imprevedibilità dell'evento) verso il barocchismo del nostro tempo<sup>14</sup>.

Quindi molte delle scelte fondamentali riguardanti l'organico dei singoli pezzi derivano direttamente da questa caratterizzazione timbrica dei personaggi (o delle attitudini). *Rinaldo & C.* sistematizza, estendendola anche al fattore strumentale, la tendenza tipicamente barocca a convenzionalizzare i significati, ma ottempera anche all'imperativo attuale del controllo razionale di tutti i parametri: garantisce estrema varietà e alternanza timbrica, induce a sperimentare nuovi impasti dettati dal progetto, economizza i picchi sonori a piena orchestra, pone limiti di cui il compositore di oggi ha bisogno per indirizzare la propria immaginazione.

Ma il sistema di caratterizzazione timbrica dei personaggi non è applicato in modo meccanico. C'è il caso, ad esempio, della presenza solo virtuale del personaggio, rappresentata dai suoi strumenti caratterizzanti: nel N. 9 oltre agli strumenti caratterizzanti di Rinaldo (clarinetti) e Goffredo / Eustazio (corni) sono presenti ottavino e flauto in assenza di Almirena, ma è plausibile che nella richiesta di aiuto alle forze della natura e agli dei («Venti, turbini, prestate le vostr'ali al nostro piè. Cieli, numi il braccio armate contro chi pena mi diè») sia implicito anche l'obiettivo, cioè la liberazione di Almirena, ben presente nell'orizzonte affettivo del personaggio collettivo Rinaldo / Goffredo / Eustazio.

Invece nel N. 10, dove lo Spirito in forma di bella Donna e le Sirene seducono Rinaldo, vengono utilizzate le ance doppie (oboe, corno inglese, fagotto, controfagotto) in assenza di Armida e Argante, che tuttavia possono considerarsi virtualmente presenti in quanto artefici del sortilegio di cui cadrà vittima Rinaldo; ma forse è più rilevante il fatto che, col riferimento alla famiglia delle bombarde, Corghi espliciti e sviluppi anche l'arcaismo implicito del modello händeliano. Un caso simile di duplice interpretazione si riscontra anche nell'Aria del Mago cristiano (N. 18), dove l'uso simbolico delle ance doppie rimanda più che alla magia (quella bianca del Mago cristiano si colloca al polo

---

<sup>14</sup> A. Corghi, *Nota introduttiva*, cit., p. 6.

opposto della nera di Armida e Argante), alla citazione dell'*Apprenti sorcier* di Dukas con la sua inconfondibile caratterizzazione timbrica. Talvolta invece le ance doppie, soprattutto se associate ai membranofoni, rimandano agli ensemble di musica turca tradizionale, come nel caso del Duetto Argante - Armida "Al trionfo del nostro furore" (N. 23). Il gruppo delle ance doppie risulta dunque polifunzionale dal punto di vista drammaturgico: come vedremo, oltre ad arcaismo ed esotismo, può rappresentare anche patetismo.

Talvolta la caratterizzazione strumentale dei singoli personaggi è soppiantata da una connotazione d'insieme. Il Terzetto "Or la tromba in suon festante" (N. 25) è un'amplificazione dei richiami di trombe alla battaglia, dove le quattro trombe realizzano in *hoquetus* la scrittura di Händel. Ad esse si aggiungono i corni, ma non come caratterizzazione di Goffredo / Eustazio, bensì per esplicitare pedali interni impliciti nella scrittura delle trombe. Di fatto il timbro predominante del pezzo è costituito da ottoni (trombe e corni) e percussioni (tamburi e piatti), che nelle parti cantate lasciano spazio agli archi. Si tratta in realtà di una elaborazione più raffinata della *texture* timbrica della Marcia II. Rinaldo in questo momento è inglobato nella caratterizzazione militaresca, il cui timbro distintivo è nettamente differenziato da quello dei Saraceni (la precedente Marcia I realizza con soli legni e percussioni un sound da banda di giannizzeri). La versatilità 'liquida' dei clarinetti sarebbe stata fuori luogo.

Ma il "sistema" ammette anche l'opzione dell'assemblaggio di due categorie rappresentative diverse: la segnaletica specifica del personaggio con la timbrica associata a una attitudine generale. Ad esempio, nell'aria di Almirena "Lascia ch'io pianga" (N. 12) la finalità tipicamente barocca del *movère*, del suscitare commozione, induce il compositore ad associare uno dei due strumenti caratterizzanti di Almirena (flauto) al connotato della seduzione (arpa), dove tuttavia la seduzione è da intendersi come effetto (sul pubblico), anziché come scopo (del personaggio): nel destare e rinnovare l'affetto della compassione (implicita già nella figura vocale della *suspiratio*), l'aria induce a contemplare la bellezza seduttiva del canto-lamento. La drammaturgia timbrica è occasione per la realizzazione di una *texture* di straordinaria seduzione

sonora, grazie anche alle ingegnose divisioni degli archi: la trasparenza muove a compassione in quanto metafora dell'innocenza di Almirena.

Altrove Corghi rinuncia alla caratterizzazione timbrica dei personaggi, come nell'aria di Armida "Vo' far guerra" (N. 19) e nel Quartetto "Sorge nel petto" (N. 21). Nel secondo caso la connotazione dei singoli personaggi viene soppiantata da una caratterizzazione collettiva: l'insieme di ottavino, flauto (Almirena), clarinetto in Mib, clarinetto in Sib (Rinaldo), corni (Goffredo / Eustazio) avrebbe generato una caratterizzazione piuttosto neutra, mentre l'impasto di arpa e timpani in figure di glissando ascendenti, quasi un passaggio dal buio alla luce, conferisce un colore dolcemente evanescente e al contempo misterioso a questo momento di incanto suscitato dal ricongiungimento: dunque l'arpa non è solo seduzione, ma anche epifania ed appagamento. Il caso di "Vo' far guerra" (N. 19) è più complesso. In origine Corghi intendeva probabilmente servirsi dei simboli strumentali di Armida (oboe, corno inglese), come si evince dalla copia dell'edizione a stampa del *Rinaldo* di Händel da lui utilizzata<sup>15</sup>: a battuta 20 scrisse a matita "cornamuse", suggestione realizzabile in modo realistico con strumenti ad ancia doppia. Verosimilmente, una volta deciso di omettere questi strumenti, il compositore optò per altro genere di mimesi strumentale da attuarsi mediante i soli archi: realizzò lo spunto ironico-realistico creando con il registro acuto dei violini I e gli armonici delle viole una sorta di timbro "pifferi" da banda di giannizzeri al ritmo terzinato di marcia. Se nelle precedenti arie di Armida oboe e corno inglese avevano sottolineato ora la natura scabra del personaggio (N. 6 "Furie terribili"), ora la vena lamentosa e patetica (N. 15 "Ah! Crudel"), in "Vo' far guerra" l'esplicitazione di un'altra componente del carattere, l'attitudine "bellicosa", è affidata al clavicembalo, al quale spetta la parte più creativa di questo brano: due lunghe cadenze collocate rispettivamente all'inizio e alla fine della sezione A. Corghi coglie il motorismo delle cadenze di Händel (*continuum* di semicrome nella cadenza 1, di crome di terzina nella cadenza 2) e lo converte in espediente timbrico-espressivo: l'attitudine bellicosa di Armida trova espressione nella graffiante meccanicità motoristica e percussiva del clavicembalo amplificato.

---

<sup>15</sup> Su una copia dell'edizione utilizzata (vedi nota 10) Corghi annotò le idee principali di orchestrazione e arrangiamento, oltre che i tagli ai recitativi.

In qualche caso si avverte che il sistema di caratterizzazione strumentale dei personaggi costituisce un limite, che spinge il compositore a cercare inedite soluzioni proprio nella misura in cui esclude quelle che in una drammaturgia timbrica tradizionale sembrerebbero più efficaci. In virtù dell'assunzione deliberata e programmatica della restrizione come fattore fondante, il progetto strumentale di *Rinaldo & C.* si rivela in realtà più moderno di quanto potrebbe sembrare di primo acchito: la mappa timbrica rispecchia le geometrie dei rapporti fra i personaggi, gestisce il limite come *chance* euristica, analizza e organizza il materiale filtrandolo attraverso tutte le tecniche più sofisticate di elaborazione del timbro, ma senza snaturarne il carattere.

### **L'orchestrazione come filtro analitico**

Ogni trascrizione implica un processo analitico; ciò vale in modo particolare per *Rinaldo & C.*, dove l'analisi è lo strumento per l'individuazione delle possibilità di proliferazione e reindirizzamento del materiale tonalmente preformato: forse non è azzardato affermare, ispirandosi a una riflessione di Berio, che la miglior analisi del *Rinaldo* sia *Rinaldo & C.*<sup>16</sup>. Il virtuosismo compositivo, scevro da atteggiamenti di autocompiacimento, è da un lato strumento conoscitivo, dall'altro funzione *iper*-barocca dell'estetica del meraviglioso. Ciò risulta vieppiù sorprendente se si considera che, nonostante le prime dichiarazioni di intenti del compositore, l'orchestra è priva di quegli ingredienti che qualificano il virtuosismo orchestrale contemporaneo: elettronica, amplificazione, spazializzazione, stratificazione, disposizione a gruppi ecc<sup>17</sup>. In sostanza, l'organico richiesto consta di una tradizionale orchestra con fiati a due (ad eccezione delle trombe, che sono quattro), cui si aggiunge un nutrito *set* di percussioni suonabili da non meno di quattro esecutori. Ciascuna coppia di legni è internamente differenziata:

---

<sup>16</sup> «Ho sempre pensato che il miglior commento possibile di una sinfonia fosse un'altra sinfonia. Credo che la terza parte della mia *Sinfonia* sia l'analisi più completa e profonda che avrei mai sperato di condurre dello Scherzo della Seconda Sinfonia di Mahler». L. Berio, *Tradurre la musica*, in T. Pecker Berio (a cura di) *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi, Torino 2006, p. 35.

<sup>17</sup> Nel progetto originario era previsto l'«impiego di “effetti elettronici” pre-registrati o *live*» (A. Corghi, *Appunti*, cit.); il ricorso all'elettronica è stato in seguito ridotto alla sola amplificazione della voce bianca (Mago cristiano), dell'ottetto vocale, del clavicembalo e della tastiera elettronica (in assenza dell'organo).



Ott., Fl. / Ob., C.i. / Cl. Mib, Cl. Sib / Fg., Cfg.  
 2 Cor. in Fa / 4 Trb.  
 Timp. (1 esecutore) / Percussioni (almeno 4 esecutori)  
 Arpa  
 Clavicembalo / Organo (oppure tastiera elettronica)  
 Archi

*Elenco delle percussioni*

Bongos	
Congas	
	Tamburo basco (piccolo con sonagli)
	Tamburo con corda
	Tamburo militare
	Tamburo basso rullante
Tom-Toms	
Roto-Toms	
Timbales	
Gran Cassa	
	Piatti a 2 (piccoli)
	Piatti a 2 (grandi)
	Piatto sospeso
	Piatto sospeso chiodato
	Tam-Tam
	Albero cinese
	Cappello cinese o Mezzaluna
	Triangolo
	Incudine
	Flexaton
	Glockenspiel
	Celesta
	Lyra o Marching bells
	Campanella da chiesa (con impugnatura - $la^3$ )
	Campane
	Steel drum
	Vibrafono
	Gong thailandese ( $sib^1$ )
Xilofono	
Marimba	
	Bicchieri ( $fa^4$ )
	Corno di conchiglia
	Frusta
	Mascella d'asino o Vibraslap
	Verso del cucù
	Waldteufel
	Macchina del fulmine
	Macchina del tuono
	Macchina del vento

Come già detto, un “razionalismo geometrico” sovrintende al progetto di drammaturgia timbrica dell’opera. Gli archi, pur finemente cesellati, assolvono quasi sempre la funzione di guida continua, mentre le percussioni, al pari dell’ottetto vocale

amplificato, tendono a sospendere e neutralizzare l'aura di antichità, proiettando l'originale händeliano in una dimensione atemporale.

La definizione dettagliatissima dei livelli dinamici, articolatori e fraseologici costituisce un primo livello di reinterpretazione del testo händeliano – limitato ad altezze, ritmi, agogica e testo verbale – atto a determinare la scelta dei registri, della scrittura e delle modalità di produzione del suono. Un secondo livello di analisi del testo originale è costituito dalla distribuzione di pesi e qualità sonore mediante la ricchissima differenziazione timbrica degli archi (modi d'attacco, colpi d'arco, posizioni dell'arco sulla tastiera, sordina, armonici, diversi tipi di pizzicato), la varietà di modalità esecutive degli strumenti a percussione (mazze morbide, dure, di metallo, panno sul timpano ecc.) e dei fiati (differenziazione dei registri, modalità di emissione del suono, sordine diverse per le trombe ecc.). Tutto ciò costituisce già di per sé una ridefinizione della direzionalità e del senso del testo originale. Le tecniche di trattamento degli archi, tratte dall'armamentario contemporaneo ma reindirizzate alla realizzazione di un progetto drammaturgico-musicale lucidamente strutturato, costituiscono un ulteriore livello analitico del materiale. Ma se è vero che gli archi «assecondano l'elemento timbrico fondamentale della tradizione musicale europea» e le percussioni «lanciano un ponte (anche nel senso dello stupore e dell'imprevedibilità dell'evento) verso il barocchismo del nostro tempo»<sup>18</sup>, è altrettanto vero che lo iato fra passato e presente è colmato in una prospettiva di continuità fra il progetto drammaturgico-strumentale e le sue riverberazioni e amplificazioni mediante l'infinita gamma di intrecci possibili fra le due grandi famiglie strumentali, favorite dalla versatilità timbrica, ritmica e fonetica dell'ottetto vocale amplificato.

Nella rilettura dell'originale händeliano Corghi evita la trappola del neobarocco, sia nella forma del motorismo (e delle strategie formalistiche per demolirlo)<sup>19</sup>, sia in quella del neobarocchismo *swing*, opzione scontata ma plausibile, dati i trascorsi jazzistici dei

---

<sup>18</sup> Vedi «Timbri caratterizzanti i Personaggi» a p. 72.

<sup>19</sup> Con l'espressione «mécanique démolie», tratta dalla terza delle *Descriptions automatiques* di Satie del 1913, Theo Hirsbrunner ha identificato le tecniche decostruzioniste, poi assunte anche dal neoclassicismo stravinskijano, volte a mettere in evidenza l'aspetto meccanico di modelli stereotipi mediante l'inserimento volontario di errori grammaticali e sintattici. Vedi T. Hirsbrunner, *Musik über Musik. Zu Wagners "Götterdämmerung"*, in "Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft", Band XXIII (*Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*), hrsg. v. W. Breig, R. Brinkmann, E. Budde, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1984, pp. 292-303: 292-93. Vedi anche, dello stesso autore, *Strawinsky in Paris*, Laaber-Verlag, Laaber 1982, pp. 75-76.

Swingle Singers. Entrambe le concezioni implicano un cinetismo isocrono al quale il compositore dimostra di non essere in alcun modo interessato; sceglie pertanto di stemperare la quadratura ritmica del basso continuo – e i suoi eventuali ammiccamenti al *walking bass* – agendo sui registri, sui timbri, sul fraseggio. In primo luogo, il clavicembalo non viene mai usato per realizzare il continuo nei pezzi chiusi, bensì solo nei recitativi. La realizzazione armonica del basso continuo – destinato nel Settecento all'esecuzione estemporanea – è demandata perlopiù agli archi secondo criteri di elaborazione polifonica. In secondo luogo, disponendo di un'orchestra moderna, è possibile giocare su timbro e registro in modo differenziato, talvolta proiettando il basso continuo nel grave (contrabbassi), talaltra nell'acuto (viale), con alleggerimento e riduzione della componente motoristico-propulsiva e ritmico-percussiva. La possibilità di dividere i “Bassi” nelle parti autonome di violoncelli e contrabbassi offre l'occasione per calibrare pesi, evidenziare incisi, esplicitare strutture metriche latenti, e quindi per trasformare il basso continuo da supporto armonico-ritmico neutro a parte integrante del viluppo polifonico: mediante il fraseggio, l'articolazione, la variazione timbrica e i dislivelli di registro viene meno il principio di continuità funzionale.

In *Rinaldo & C.* la riscrittura strumentale consiste in misura quasi totalizzante nell'elaborazione contrappuntistica dell'originale händeliano sulla base di un criterio di economia assoluta: tutto – salvo rarissime eccezioni – deriva rigorosamente dal “materiale preesistente”. Il concetto di “contrappunto” deve essere inteso in senso estensivo, come principio ordinatore generale in grado di sovrintendere non solo alla gestione dello spazio armonico – nel complesso rapporto fra orizzontalità e verticalità –, ma anche a dimensioni della composizione che pertengono all'orchestrazione, al timbro, al controllo dei pesi sonori, agli equilibri dinamici, alla differenziazione degli aspetti articolatori e fraseologici, all'individuazione di valori polifonici impliciti nella melodia e persino nell'unisono. L'esito di questa instancabile attenzione alla *scrittura* (al “come” più che al “cosa”, predeterminato dall'originale händeliano) è un'opera di fine cesello in cui ogni strategia, lungi dall'esaurirsi nel mero espediente grafico, è intesa *solo ed esclusivamente* nella sua funzionalità ed efficacia musicale. Il complesso di queste tecniche è assimilabile al concetto di “divisionismo”, cui corrisponde una specifica scelta estetica e drammaturgica. Senza entrare nel merito delle singole procedure

compositive – riconducibili più o meno direttamente agli archetipi dell’imitazione, dell’eterofonia, della pseudo-polifonia, del *hoquetus*, dei rapporti melodici indiretti, della parcellizzazione melodica, dell’ottavizzazione discontinua come strumento di differenziazione dei pesi sonori ecc. – può essere utile in questo contesto metterne a fuoco da un lato i principi di fondo, dall’altro le funzioni. Ciò che abbiamo definito “divisionismo” non ha nulla a che vedere col “puntillismo”, o almeno con l’accezione assunta dal termine nelle sue (equivoche) applicazioni musicali: è un principio di relazione, di cooperazione, di distribuzione dei ruoli e delle funzioni, non di dissociazione e defunzionalizzazione dei nessi. È uno strumento di depotenziamento dell’intenzionalità soggettiva, *non* dell’espressività, che, anzi, chiarisce meglio i propri obiettivi in relazione al contesto: il divisionismo costituisce il filtro attualizzante, ovvero la concrezione sonora della ricezione attuale di un tipo di opera, quella tardobarocca, basato non sull’immedesimazione emotiva, bensì sulla meraviglia e sul riconoscimento dei modelli (di cui si ammira, oggi più che mai, la bellezza della realizzazione più che l’originalità della concezione). Il divisionismo consente di graduare lo spessore emotivo degli affetti fra impostazione “distributiva” – dove l’impressione d’insieme è il prodotto della cooperazione delle singole parti e funzioni – e solistica, dove tutte le funzioni, sottoposte a una *reductio ad unum*, confluiscono nell’espressione soggettiva.

Uno degli aspetti più innovativi di *Rinaldo & C.* è la totale refrattarietà alla proliferazione del materiale originale in direzioni estranee al sistema tonale stilisticamente e storicamente definito dal modello: la koinè polifonica tardobarocca. Poiché Corghi lavora solo ed esclusivamente con le note (esplicite o implicite) dell’originale händeliano, si evince che solo le percussioni ad altezza determinata hanno “obblighi” nei confronti del modello, mentre fra quelle a suono imprecisamente determinato (differenziate per aree di registro) e quelle a suono indeterminato si estende un *continuum* virtualmente inesauribile e libero da qualunque vincolo. Ciò apre prospettive creative illimitate, perché il mondo delle percussioni sospende l’artificiosa distinzione fra suono e ciò che un tempo veniva chiamato “rumore”, territorio franco (già salvifica emancipazione da certo feticismo seriale) svincolato dal sistema di organizzazione delle altezze imposto dal modello. Nel *Rinaldo & C.* le percussioni

tendono a estrinsecare la fisicità implicita della musica barocca, derivata presumibilmente dalla vicinanza ai modelli delle forme di danza. Al meccanicismo neobarocco Corghi preferisce il dinamismo insito nel rapporto diretto fra gesto e suono, immanente all'azione percussiva: sebbene scritta, essa diviene musica solo nel recupero del suo principio audiotattile<sup>20</sup> – e nel superamento della scrittura. Se dunque Corghi ricorre a scritture appartenenti al repertorio della semiografia d'avanguardia, non è per straniare il suono, bensì, al contrario, per indurre l'esecutore a recuperare il gesto nella sua concreta fisicità, premessa indispensabile per ottenere il suono “giusto” e la sua massima efficacia ritmica (potremmo dire *sound* e *swing*). Poiché in questa sede non è possibile analizzare le tecniche, le scritture, i gesti dell'invenzione percussiva, sarà forse utile individuare, accanto alle funzioni tradizionali, quelle che più caratterizzano le specifiche scelte compositive di Corghi. Si possono individuare schematicamente le seguenti categorie di funzioni: accentuativa, ritmico-metrica (“funzione batteria”), timbrica, onomatopeica, mimetico-cinetica, stilistico-contestuale (colore locale e/o ambientazione storica), motivica, armonica, visiva.

Lo Schema D attribuisce ai singoli pezzi le funzioni individuate (come si può notare a un primo sguardo, solo otto pezzi su 26 non utilizzano le percussioni; vedi anche lo Schema A). Per ciascun pezzo le funzioni sono disposte in ordine di importanza; quelle marginali e occasionali non vengono menzionate.

Schema D. Organico di percussioni per ciascun pezzo e relative categorie di funzioni

PEZZO	PERCUSSIONI	FUNZIONE
N. 3 Aria Argante	Timpani, Tamburo militare, Piatti a 2 (piccoli), Triangolo, Cappello cinese o mezzaluna (percosso a terra)	ritmico-metrica / accentuativa
N. 4 Aria Almirera	Xilofono, Marimba, Celesta, Vibrafono	onomatopeica / timbrica
N. 6 Aria Armida	Timpani, Grancassa, Piatti a 2, Piatto sospeso (chiodato), Flexaton (usato senza precisa intonazione)	mimetico-cinetica / onomatopeica / accentuativa
N. 8 Aria Rinaldo	Timpani (coperti oppure con sordina)	ritmico-metrica / timbrica
N. 9 Terzetto	Timpani, Macchina del vento, Frusta	onomatopeica
N. 10 Coro	Corno di conchiglia, Bongos, Congas, Vibrafono (vibr. lento)	ritmico-metrica / timbrica / stilistico-contestuale (ambientazione storica)

<sup>20</sup> Il principio audiotattile implica il rapporto diretto fra capacità di controllo percettivo del suono e la sua realizzazione pratica, senza la mediazione della scrittura. Il concetto è stato introdotto da V. Caporaletti in *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasuoni, Teramo 2000.

N. 11 Aria Rinaldo	Steel drum, Piatto chiodato, Tam-Tam, Incudine	onomatopeica / accentuativa
N. 14 Duetto	Xilofono	motivica / armonica / accentuativa
N. 16 Sinfonia II	Timpani, Mascella d'asino (o Vibraslap), Bicchieri, Cucù	onomatopeica / mimetico-cinetica
N. 18 Aria Mago	Timpani, Timbales, Tom-Tom, Grancassa, Albero cinese, Vibrafono (senza vibr.)	ritmico-metrica / timbrica (Albero cinese, Vibrafono)
N. 19 Aria Armida	Macchina del fulmine, Macchina del tuono	onomatopeica / visiva
N. 20 Aria Almirena	Bongos, Congas, Tamburo basco, Marimba	ritmico-metrica / motivica / stilistico-contestuale (ambientazione storica)
N. 21 Quartetto	Timpani	timbrica / ritmico-metrica
N. 22 Marcia I	Tom-Tom, Triangolo, Cappello Cinese (o mezzaluna), Lyra (o Marching bells)	ritmico-metrica / stilistico-contestuale (colore locale)
N. 23 Duetto	Timpani, Roto-toms, Tamburo militare	ritmico-metrica / accentuativa / stilistico-contestuale (colore locale)
N. 24 Marcia II	Timbales, Tamburo basso rullante, Piatti a 2, Campane da chiesa (con impugnatura)	ritmico-metrica / stilistico-contestuale (colore locale)
N. 25 Terzetto	Timpani, Tamburo con corda, Tamburo basso rullante, Piatti a 2	ritmico-metrica / accentuativa
N. 26 Battaglia	Timpani, Tamburo con corda, Tamburo basso rullante, Piatto sospeso, Piatti a 2	ritmico-metrica
N.27 Coro generale	Timpani, Glockenspiel, Vibrafono, Campane, Gong thailandese	timbrica / accentuativa

La funzione accentuativa – assimilabile alla tradizionale sottolineatura di momenti apicali armonici / melodici / formali – ha applicazione limitata e mai primaria. Le funzioni melodica e armonica riguardano le percussioni a suono determinato e rivestono un ruolo significativo soltanto nel N. 14 Duetto. La funzione visiva (uso della macchina del fulmine nel N. 19) è quasi trascurabile ed assimilabile a quella accentuativa, nella misura in cui sottolinea visivamente i nodi apicali; ci ricorda tuttavia che virtualmente il ritmo non ha bisogno del suono. Per “funzione timbrica” si intende qui, specificamente, l’uso del timbro finalizzato alla creazione di inediti impasti con gli altri strumenti, cioè di “mirabilie sonore” che, non di rado, assumono anche funzione onomatopeica e mimetico-cinetica – in virtù del gesto inteso come immagine sonora del movimento. La funzione ritmico-metrica assume un ruolo di primaria importanza; la componente ritmico-periodica viene separata da quella diastematica e materializzata dalle percussioni nella “funzione batteria”, analogamente a molte tradizioni musicali extraeuropee. Questa sonorizzazione della pulsazione ritmica, dotata di concretezza e autonomia, è declinata in modi assai differenziati grazie alla grande varietà di timbri, di gesti esecutivi, di combinazioni possibili; è quindi occasionalmente disponibile ad

assolvere la funzione di ambientazione stilistico-contestuale. Ad esempio, che nel N. 22 marcino i saraceni e nel 24 i cristiani risulta evidente a un solo sguardo dell'organico di percussioni, cui si aggiungono legni tipo "banda turca" per i primi, trombe da banda militare europea per i secondi; nei NN. 10 e 20 congas e bongos rimandano contemporaneamente a due archetipi sonori lontani nel tempo e nello spazio: i tamburelli medioevali / rinascimentali convivono col *sound* latino-americano. Rispetto all'utopia avanguardista dell'uso degli strumenti nella loro mera realtà fenomenica e funzionalità strutturale, *Rinaldo & C.* è testimonianza, dunque, dell'accettazione di un dato di fatto inevitabile: gli strumenti portano con sé la propria storia e le proprie connotazioni geografico-culturali, alle quali rimandano costituendo un «codice di sensazioni convenzionali», ciò che il Berio seriale della fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta tanto vituperava (salvo poi ravvedersi negli anni a venire<sup>21</sup>):

[in un «codice di sensazioni convenzionali»] lo sfondo emozionale e psicologico tende a dominare e a sostituirsi agli schemi di relazioni strutturali. La musica diviene un catalogo di segnali – dove, nel peggiore dei casi (perdonatemi il luogo comune), la tromba significa guerra, l'oboe significa un paesaggio quieto, la serie di dodici suoni significa angoscia, e la musica elettronica rappresenta la fantascienza<sup>22</sup>.

Corghi, invece, accetta senza riserve la funzione "segnaletica", la razionalizza in un sistema di caratterizzazione drammaturgico-musicale e ne utilizza la convenzionalità per mettere a nudo la finzione come elemento fondante della rappresentazione teatrale; che poi tutto ciò si declini anche in ironia, è conseguenza logica di questo presupposto, da cui peraltro deriva anche l'attitudine, diametralmente opposta, alla tipizzazione retorico-musicale del *movère* (attorno alle tre stupefacenti declinazioni del *topos* del lamento – N. 8 Rinaldo, N. 12 Almirena, N. 15 Armida –, scultoreamente sbalzate dallo spessore drammatico dell'opera, ruota tutta l'esile azione del *Rinaldo & C.*).

<sup>21</sup> Per convincersene, basti la lettura del saggio *Du geste et de Piazza Carità*, in *La Musique et ses problèmes contemporains*, "Cahiers Renaud-Barrault", 41, Parigi 1963, pp. 216-223; tr. it. in L. Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino 2013, pp. 30-36.

<sup>22</sup> L. Berio, *Forme*, in "Contrechamps", I, settembre 1983, pp. 38-40 (si cita qui la tr. it. inedita di D. Torelli). Pubblicato per la prima volta in inglese (senza titolo) in J. Beckwith and U. Kasemets (ed. by) *The Modern Composer and His World. A Report from the International Conference of Composers, held at the Stratford Festival (Stratford, Ontario, Canada, August 1960)*, University of Toronto Press, Toronto 1961, pp. 140-45; tr. it. in L. Berio, *Scritti sulla musica*, cit., pp. 24-29.

Il mondo delle percussioni è un orizzonte globalizzato, in cui convivono tradizioni e prassi lontane nel tempo e nello spazio. In *Rinaldo & C.* la tinta ironica trascolora dall'onomatopea (ostentatamente inverosimile) all'esotismo (spaziale e temporale), dalla rumoristica teatrale al cinetismo sonoro da *cartoons*<sup>23</sup> e alle sonorizzazioni dei giochi infantili (funzione mimetico-cinetica), dalla citazione di archetipi della musica colta (ambientazione storica) ai riferimenti a gesti sonori e a usi caratteristici di civiltà musicali extraeuropee (colore locale). Ma l'ironia non è che uno degli effetti dell'assunzione della finzione, colta nella sua disarmante evidenza, come mezzo espressivo irrinunciabile del teatro di tutti i tempi. Così come in teatro, da sempre, la macchina del vento non emette il rumore dell'agente atmosferico, bensì ne costituisce il simbolo convenzionalizzato, anche il richiamo del cuculo (N. 16 Sinfonia II) o il cinguettio degli uccelli (N. 4 Aria di Almirena) o il rumore di «un vento gelido (creato da soffi e sibili)» (N. 6 Aria di Armida) rimandano alla rappresentazione convenzionale anziché alla realtà fenomenica, esattamente come la teoria degli affetti rispetto alla sfera emotiva. La rinuncia all'elettronica, prevista dal progetto iniziale, è il sintomo più evidente di questo palesamento della finzione: nel *Rinaldo & C.* Corghi intende innanzitutto comporre con lo “strumento teatro”, usandone i mezzi tradizionali in modo idiomatizzato e contemporaneamente atipico. Ma il gioco è scoperto: l'illusionismo non è frutto del disorientamento – generato da fenomeni di cui non si conosce l'origine, la natura, la provenienza – bensì dell'esito imprevedibile di gesti noti che avvengono alla luce del sole. Ogni strumento è riconoscibile nelle proprie caratteristiche timbriche, nelle prassi esecutive, nella gestualità, nella funzione “segnalitica”, ma al tempo stesso è anche altro da sé.

L'estetica del bello come artificio – ove la finzione è requisito indispensabile dello stupore – trova la propria modalità operativa, sul piano tecnico-compositivo, nel modello della parodia, intesa etimologicamente come rielaborazione della *texture* di una composizione preesistente. L'adesione di Corghi al meccanismo artificiale dell'opera tardobarocca non avviene tanto sul piano dell'identificazione emotiva (sottoposta a un filtro a maglie differenziate che contempla sia il distacco ironico sia la commozione)

---

<sup>23</sup> Significativo l'esplicito riferimento ai *manga* in relazione all'orchestrazione del N.6 Aria e Coro “Furie, terribili!”: «Un vento gelido (creato da soffi e sibili) si scatena in concomitanza dei culmini fraseologici. Violenze timbriche e lacerazioni “paurose”. Immagini da cartone animato giapponese» (A. Corghi, *Progetto di orchestrazione*, cit.).



bensi su quello della partecipazione ludica: *Rinaldo & C.* invita ad accostarsi al mondo con rinnovato spirito fanciullesco, a stupirsi del già noto. Sublime artigianato compositivo e attitudine ludica vi trovano un connubio del tutto inedito.

L'onomatopea e la funzione mimetico-cinetica, sistemi "segnaletici" convenzionali per imitare suoni e movimenti, pertengono specificamente all'orizzonte ludico, solo indirettamente a quello dell'ironia. Talvolta l'onomatopea è suggerita da Händel stesso. Il caso più evidente è quello del N. 4 Aria di Almirena, in cui i cinguettii di «flauto piccolo» e due flauti dell'originale händeliano vengono amplificati in una complessa onomatopea ornitologica, volutamente meccanica – il coro "onomatopeico" deve cantare «come imitazione meccanica del canto degli uccelli» – al pari di una imponente *boîte à musique*. La sonorità complessiva deriva da un insieme di richiami artificiali per uccelli (ottavino, flauto, con momentanei effetti *hoquetus* o flauto di pan), picchiettii (xilofono, marimba), imitazioni vocali stereotipe di cinguettii (coro), il tutto riverberato da risonanze di celesta, vibrafono, armonici dell'arpa, e immerso in un fluido sonoro di rara dolcezza, determinato dalla rifrazione e proliferazione di terze e di seste (coro) e ottave (archi). Ci troviamo a contemplare, naso all'insù, un'enorme uccelliera costellata di meraviglie troppo belle per essere vere. Come lamentava il politico, scrittore e drammaturgo britannico Joseph Addison in occasione della prima rappresentazione del *Rinaldo* di Händel, criticando l'uso di uccelli veri per la scena VI,

[...] ombre e realtà non dovrebbero mescolarsi insieme nella stessa composizione; [...] le scene intese come rappresentazioni di natura dovrebbero esser riempite di immagini rassomiglianti, non delle cose stesse. Se si volesse rappresentare una vasta pianura piena di armenti e di greggi, sarebbe ridicolo raffigurare la campagna soltanto sulle scene e affollare di pecore e di buoi parecchie parti del palcoscenico. Questo significa mettere insieme cose disparate, e far la decorazione in parte reale, in parte immaginaria.

E più specificamente:

[...] i passerotti dovevano far la parte di uccelli canori in un ameno boschetto [...] La musica proveniva da un concerto di flauti a becco e fischietti collocati dietro le scene<sup>24</sup>.

Nel cortocircuito fra realtà e finzione Addison criticava, in sostanza, la trasgressione all'estetica barocca, che pur nell'esaltazione della meraviglia, doveva rispettare l'assunto che il teatro è sempre e comunque finzione e imitazione della natura.

L'estetica corghiana della finzione teatrale è frutto di una scelta *iper*-barocca: in *Rinaldo & C.* anche laddove la retorica figurale è presa alla lettera e sembra quindi assumere connotazioni realistiche, il sotteso intento ironico ne smaschera il carattere di finzione. La reinterpretazione dell'originale händeliano si gioca sulla sottile dialettica fra stupore (inteso come incantamento, contemplazione estatica) e ironia (intesa come distacco critico), in una dimensione di fluttuante equilibrio che sospende la possibilità dell'immedesimazione. Sideralmente lontano da qualsivoglia interpretazione ideologica o sociopolitica, *Rinaldo & C.* è innanzitutto ricerca della bellezza e amore per il modello reinterpretato, non alienazione che ne estrinsechi inconsapevoli potenzialità in una prospettiva attualizzante. In un certo senso l'opera di Corghi è interpretazione del *Rinaldo* di Händel non soltanto in senso ermeneutico, ma anche – e forse soprattutto – in senso performativo, in una dimensione in cui esecuzione e composizione trovano una nuova e inedita possibilità di convivenza.

---

<sup>24</sup> J. Addison, [senza titolo], in "The Spectator", vol. 5, 6 marzo 1711; pubblicato col titolo *L'opera* in E. Fubini (a cura di) *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT, Torino 1986, pp. 276-278: 276 (da cui è tratta la presente citazione).

Schema A: indice dei pezzi e impiego delle percussioni e dell'ottetto vocale in ciascun numero

	PERCUSSIONI	OTTETTO
<b>ATTO PRIMO</b>		
<b>SCENA I</b>		
OVERTURE		
N. 1 Duetto Goffredo, Eustazio	Solo Timpani	
N. 2 Squillo di trombe		
N. 3 Aria Argante	PERCUSSIONI	
<b>SCENA II</b>		
N. 4 Aria Almirena	PERCUSSIONI	OTTETTO
N. 5 Duetto e Coro Almirena, Rinaldo		QUARTETTO S-C
N. 6 Aria Armida	PERCUSSIONI	OTTETTO
N. 7 Sinfonia I		
N. 8 Aria Rinaldo	Solo Timpani	QUARTETTO T-B
N. 9 Terzetto Rinaldo, Goffredo, Eustazio	PERCUSSIONI	OTTETTO
<b>ATTO SECONDO</b>		
<b>SCENA III</b>		
N. 10 Spirito, Coro	PERCUSSIONI	QUARTETTO S-C
N. 11 Aria Rinaldo	PERCUSSIONI	
<b>SCENA IV</b>		
N. 12 Aria Almirena		
N. 13 Aria Argante		
N. 14 Duetto Armida, Rinaldo	PERCUSSIONI	
N. 15 Recitativo e Aria Armida e Coro		OTTETTO
<b>ATTO TERZO</b>		
<b>SCENA V</b>		
N. 16 Sinfonia II	PERCUSSIONI	
N. 17 Sinfonia III	PERCUSSIONI	
N. 18 Aria Mago e Coro	PERCUSSIONI	QUARTETTO T-B
N. 19 Aria Armida	M.d.f e M.d.t	
N. 20 Aria Almirena	PERCUSSIONI	
N. 21 Quartetto Almirena, Rinaldo, Goffredo, Eustazio	Solo Timpani	
<b>SCENA VI</b>		
N. 22 Marcia I	PERCUSSIONI	
N. 23 Duetto Armida, Argante	PERCUSSIONI	
N. 24 Marcia II	PERCUSSIONI	
N. 25 Terzetto Rinaldo, Goffredo, Eustazio	PERCUSSIONI	
N. 26 Battaglia	PERCUSSIONI	OTTETTO
N. 27 Coro generale	PERCUSSIONI	OTTETTO

